



borderes a travers

FEBRERO / MARZO 2011

INTENDENTA DE MONTEVIDEO
Ana Olivera

SECRETARIO GENERAL
Ricardo Prato

DEPARTAMENTO DE CULTURA
Héctor Guido

DIVISIÓN ARTES Y CIENCIAS
Ana Knobel

Centro Municipal de Exposiciones - SUBTE

Santiago Tavella / Director Artístico

Rosana Carrete / Coordinadora General

Brian Mackern / Programador y Coordinador Programa Entrevero Virtual

Cecilia Abelenda / Extensión Cultural

Amaral García / Área de Producción, Montaje y Multimedia

Gabriela Albano, Raúl Sarro / Administrativos

Heber Figueroa, Mario Garda / Electrotécnica e iluminación

Alfredo Escobar / Mantenimiento

Alejandra Álvarez, Rodolfo Arman, Ana Castillo, Esther Irrazabal, Carlos Mattos, Edgardo Pizzani,

Ruben Rivero y Daniel Martínez / Auxiliares de Atención al Público



Centro Municipal de Exposiciones - Subte

Subte Municipal, Plaza Fabini, 18 de Julio y Julio Herrera y Obes | Montevideo, Uruguay

Tel.: +598 2908 7643

<http://www.subte.org.uy>

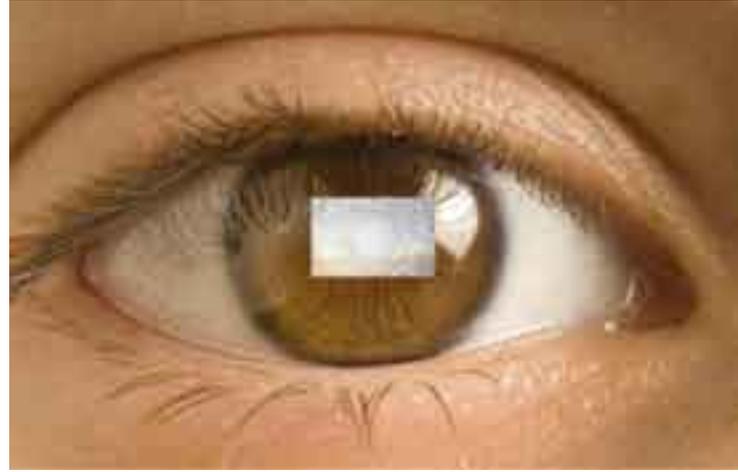
Horario: Martes a Domingos 12:00 a 21:00 hs



Un borde es un dibujo, un tajo en el espacio que hace permeable la entrada al universo de Oscar Larroca. La invitación es a un paseo de la mano del autor, quien nos va guiando con signos más o menos descifrables. Detalles mínimos, guiñadas cómplices; imágenes que plasman su “desvelo por la comprensión de la realidad”, a través de fotografías, grabados y pasteles. El artista no busca la sorpresa —esta caduca pronto— sino la atención y una actitud contemplativa por parte del espectador

El CME/SUBTE presenta “Bordes” de Oscar Larroca, apuntando a la programación de exposiciones y actividades que atiendan las inquietudes de públicos culturalmente diversos. El objetivo es reflejar la diversidad del arte contemporáneo, enriqueciendo nuestro conocimiento, comprensión y aprecio por la variedad de propuestas e ideas que ellas representan. Haciendo de este, un espacio inclusivo donde acuden diferentes públicos y desarrollando, a través de nuestro programa de extensión cultural, nuestro potencial como institución educativa en su sentido más amplio.

Lic. Rosana Carrete
Coordinadora General
CME/SUBTE



Bueno Don Oscar, después de un largo día de tejido, merecía un gran premio.

Me senté frente a la computadora, bajé tus fotos, y el milagro sucedió.

Acá, a mi derecha, está el maestro, acodado en una mesa de mármol, vieja campera de pana marrón, boina infaltable, pocillo vacío, y esa mirada brillante que resplandecía a la par que la sonrisa lo apuraba, mientras con el dorso de la mano me golpea en el codo: "Anímese, carajo. ¡Largue de una vez lo que siente, aprenda a ver con las entrañas!!!".

Y es lo que estoy haciendo, mientras lo siento pendiente a su vez de mis palabras...

Me viene a la mente inmediatamente uno de sus títulos: "Socarronería Selvática". Eso es lo que me conmueve de tu coincidencia con él... hiciste una socarronería, pero a la vez, selvática. Cuando un día le pregunté sobre ese nombre, me contestó que se refería a la abundancia, y resaltó la palabra "abundancia", con aquel típico gesto de robustecer en la voz lo que mostraba la mirada. Abundancia, hace sentir a selva. Selva donde nos deslumbran esos descubrimientos continuos: hacia donde llevemos la mirada algo nos va a asombrar, mientras ramas, hojas y lianas nos sorprenden por el frente y por la espalda, nos invaden los sonidos, los colores, los olores, y todo ese mundo que subyace bajo altas sombras, es lo que genera la magia de internarse en la selva.

Mirando tu "ojo", siento que allí está la selva, esa pupila como fondo infinito, donde se "bordea" de todos los misterios, donde la carne se vuelve trazo, albergue de otros seres, matriz, misterio, símbolo, comienzo y fin de la vida misma. Ese ojo habitado, encarnado, poblado y atravesado, enmarañada selva llena de frutos (¿acaso prohibidos?).

Un ojo donde se pasea sobre sus dunas y sus enramadas tupidas, hasta llegar al abismo, o detenernos sin riesgo en su orilla...

La otra obra, es socarronería, que nos lleva a aquellas loterías de figuras infantiles, que probábamos a encajar las piezas sin hallar nunca la solución, porque en eso consistía: en crear un laberinto a voluntad, y poder mirarlo desde cualquier ángulo. Esta socarronería de ver el mundo desde todos sus tiempos y sus lenguajes, agrupados en un rompecabezas sin fin ni solución, con una mirada entre divertida y lejana, mirando hacia atrás, buscando en esos símbolos alguna respuesta al tiempo que los identificó, a los fugaces o perennes momentos de fama, mientras la vida se desgarró y se dispersa, no bombardeada y destruida, no reventada con los símbolos en mil pedazos... se oculta y se descubre entre ellos, sus tiempos, sus implicancias, sus fachadas vacías que no pueden esconder la vida brotando desde el grafo para marcar una permanente reverencia al paso sobre la tierra.

Ahora, quiero ver muchas más... ahora, mientras el maestro pide otro cortado, y yo espero su respuesta a mi lava visionaria.

MAGALÍ SÁNCHEZ



Microscopic view of biological tissue

BO
C
O
T
T
B
I

“Nuestro norte es el sur”, afirmó Torres García y así instauró una mirada cardinal para ubicarnos a contrapelo de la cultura hegemónica. ¿Pero qué objeto divide uno y otro hemisferio?

Una línea imaginaria: un borde.

Entre
la representación y el concepto,
entre un cuadro y la pared,
entre un fragmento y otro,
entre la escala y la mirada,
entre la mirada y la comprensión,
entre el plano y el espacio,
entre lo público y lo privado,
entre oriente y occidente,
entre una orilla y otra,
entre la ficción y la realidad,
entre el arte y la vida,
entre la vida y la muerte,
hay un borde.

A menudo parecería que no lo hubiera pues las orillas se solapan, ocultándose a la razón y el sentido.

A veces, caminar por el borde, descubrir sus recodos y sus cantos ásperos y opacos es asumir la existencia de las orillas.

O.L.

El jardín de las delicias

JORGE ABBONDANZA

Cuando la reproducción de una imagen se asocia al virtuosismo, puede producir un acto de magia que consiste en la fuerza resucitadora de esa réplica. El fenómeno también ocurre si un gran instrumentista vuelca en la ejecución musical tales grados de sensibilidad que su versión parece devolver a la partitura todo el vuelo que le otorgó el compositor, como si lograra desintegrar el tejido de notas para recuperarlo luego en un encuentro ideal con su espíritu y su clima. Ocurre asimismo cuando un texto literario alcanza ciertos extremos de fascinación al reconstruir la escena que describe, logrando que ese espejo de la realidad respire de manera tan viva como el original que recrea, gracias al imponderable equilibrio con que se eligen y ubican las palabras, o a la elasticidad con que fluyen los párrafos. Así el oyente o el lector se internan en un ámbito donde los desdoblamiento (la interpretación de un concierto, el relato escrito de un hecho real) asumen por su calidad un valor equivalente al de las fuentes de las que provienen, igual que si logran el prodigio de identificarse con la vida que imitan.

Esas reflexiones son útiles para comprender el grado de seducción que despiertan los trabajos de Oscar Larroca, un artista plástico que recurre a la multiplicidad de técnicas —tinta, lápices policromos, pastel, grabado, fotografía, medios digitales— para simular la realidad de los cuerpos y objetos que representa, hasta conseguir la sorprendente fusión entre esos instrumentos y jugar con la desaparición de toda frontera entre ellos, logrando que el resultado se unifique en la ilusión de una verdad (la figura humana, los animales, las plantas) de la que apenas son el simulacro plano. Ese acto de apropiación de los modelos a través de la portentosa fidelidad de la imagen que los copia, es un alarde únicamente posible cuando interviene la capacidad de un artífice. Y ese privilegio, con la generosidad recicladora del arte, produce otro: el del observador cuando se enfrenta al formidable despliegue que presenta un pintor.

Porque antes de ingresar al territorio de los significados que se abren en los trabajos de Larroca,

con su caleidoscópica manipulación de signos, su abanico de referencias a las otras artes y su alusión al espectro visual y sonoro que pasa a través del hombre y lo enlaza con el mundo, corresponde detenerse en el umbral de ese viaje, que es el simple asombro de recorrer la obra. En esa etapa Larroca exige no solamente un detenimiento fuera de lo común, sino además un cuidadoso manejo de las distancias, porque a partir del esplendor que sus piezas descargan sobre el recién llegado, una gradual aproximación va revelando los universos que componen ese impacto, las estampas minúsculas que se descubren como si se desprendieran poco a poco de la exploración visual, aplicando una suerte de mirada telescópica que el artista habilita con su elaboración de esas constelaciones diminutas, donde no faltan las guiñadas a la distintas esferas de los íconos contemporáneos (del cine, por ejemplo, con Méliès, Buñuel, Greenaway), ni la ilustración de un inagotable jardín de las delicias a partir de un retrato de Pisanello donde Larroca salta sobre seiscientos años para complacerse con los pájaros y flores que incrusta en torno a la impávida silueta femenina del colega pre-renacentista, cuya figura encarna la cualidad perdurable de la hermosura por encima del tiempo.

En esa observación surge la extraordinaria precisión del dibujante, un extremo de virtuosismo que es también una hazaña de igualación con el modelo real. Allí Larroca parece inutilizar el valor de su trabajo y lo hace voluntariamente, para que el resultado de esa tarea referencial se mimetice con el objeto que reproduce, como si admitiera una apariencia simuladora tan absoluta que anula su calidad de reproducción independiente. Esa proeza hiperrealista es tan notable que impone al observador el esfuerzo de no confundir la obra con un registro mecánico como la fotografía, pero lleva luego a detenerse sobre el misterio —también deliberado— de congelar la realidad sobre ese espejo que la duplica, donde un cuerpo se paraliza sobre el papel. En ello persiste un apego tan palpable

por la materia viva, que el ojo del artista avanza y dilata su visión hasta desembocar en la imagen de un microcosmos: los poros y pliegues de la piel humana, o la fibra de una nervadura vegetal. Esa lente de aumento puede operar en sentido contrario y minimizar la escala de la imagen, como si el ojo en cambio retrocediera hasta perderla de vista. Todo crece y se reduce, todo avanza y retrocede, todo es relativo en el campo de las apariencias que es también el campo del arte que las ilustra.

La visión de Larroca sobre las cosas de este mundo ha ido enriqueciéndose a medida que el artista pasaba del blanco, gris y negro del grafito hacia el radiante cromatismo de los últimos tiempos. La riqueza también ha crecido mientras el pintor multiplicaba sus puntos de referencia e ingresaba en un área de investigación que lo ha llevado a eruditas indagaciones del lenguaje artístico, como consta en los libros que editó hasta la fecha, "La mirada de Eros" (2004) y "La suspensión del tiempo" (2007). En este último está impresa la prédica de Manuel Espínola Gómez, con aquellas propuestas un poco clamorosas, revestidas de una victoriosa autonomía de criterio. En ese tomo Larroca no se detenía a examinar la producción de Espínola sino su pensamiento, con la cuidadosa actitud de quien busca preservarlo de la evaporación o del olvido. En esa faena de rescate, que en el fondo es una búsqueda de las fuentes generadoras de su lenguaje expresivo, Larroca desemboca en otra destreza personal como estudioso y teórico en torno a la cultura contemporánea y al arte visual. Pero la huella de Espínola sigue presente más allá del testimonio escrito, para asomar en la propia obra plástica de Larroca, porque ahora en esta exposición esa tutela parece velar sobre la obstinada pulcritud de los trabajos, la porfiada exactitud de los soportes que pueden ordenarse intachablemente en paneles de treinta y tres fragmentos idénticos o en un gran octógono donde los sectores trapezoidales se articulan como los rayos de una rueda de estampas donde giran jubilosamente los pobladores de la realidad que conocemos.

En esta selección, igual que en el libro de hace tres años, el trabajo de Larroca enhebra numerosos temas, desde la prodigiosa sensación de detener el movimiento vital que Espínola reconocía en ciertas pinturas del pasado, hasta aspectos del arte como desdoblamiento del objeto real, encarando los desafíos que plantean el empleo del color y los riesgos de la composición. Allí se filtra una ecuménica curiosidad por otros medios expresivos, como las letras, el teatro, la arquitectura, la música o el propio cine, donde el tiempo no se suspende sino que corre. En esa escala de valores gráficos no falta la caligrafía, que llena como un fondo de palabras en miniatura los espacios entre las estampas y atrae la mirada con un alcance a veces hipnótico, logrado a través de un devorador trabajo manual que roza la maravilla aunque no quiera delatarse como tal.

Hace unos años la obra de Larroca no iba más allá de la envoltura de la figura humana. Comenzó por desnudarla y luego la vendó, la amordazó y la embolsó, como metáfora de tantas otras opresiones que pesan sobre la libertad individual, recubriéndola con un invasor erotismo que en 1986 provocó en Montevideo la censura municipal de una de sus muestras individuales. Ahora la visión erótica del transgresor ha dado paso a la mirada radiográfica —el ojo del observador externo de los cuerpos termina por atravesarlos— como en el díptico de la cabeza que trasluce las sensaciones auditivas y oculares, procurando que el arte atrape los sentidos a través de imágenes que también transparentan lo impalpable. Ni siquiera lo visible es de confiar, porque el

espejismo de un trampantojo (eso que los franceses definen bellamente como “engaño de la mirada”) brota de las figuras donde Larroca provoca al contemplador para que no sepa dónde termina la pintura y comienza la foto, dónde hay una reproducción automática de la imagen y dónde hay en cambio un laborioso quehacer del pintor, dónde se produce un registro instantáneo y dónde interviene la paciente artesanía del lápiz o el pincel. Allí queda en evidencia el otro perfil del artista, el de su placer inagotable en la tarea, que es otra variante de la sensualidad, algo que sólo se siente con el debido aplomo y el gozo correspondiente cuando el ejecutante es consciente del resultado final que obtendrá.

Luego de las etapas en que Larroca trepaba el repecho hacia ciertas plenitudes de lenguaje, su estado actual parece haber llegado a una meseta donde se estabilizan los recursos expresivos y su consumada modalidad puede expandirse cuanto quiera. Ese dominio soberano de sus herramientas confiere al resultado, y a esta hilera de trabajos que exhibe treinta años después de su primera exposición individual, la solidez un poco apacible que suelen tener los clásicos, la relativa frialdad que enmarca la maestría de sus propuestas, el límpido geometrismo que ordena sus diagramas, el aire de religiosidad que planea sobre unas imágenes casi inmaculadas, serenas, a salvo de toda turbulencia inesperada, como sucede con una obra confiada en su belleza y su perduración.

Tres tensiones

RICCARDO BOGLIONE

Primera. Los bordes no son los meros “angostos” límites y ni siquiera los confines “estatales”; son agentes de separación entre entidades, físicas por supuesto, pero también emocionales y cognitivas, siempre conjugados “en negativo”: al borde de la locura, del abismo, de la miseria. Son los lugares donde se peregrina siempre a punto de caer en otros ámbitos, donde el yo pobrecito se despierta en mal estado: son el espacio de la aprensión permanente e inminente. La cabeza asomándose, mira atónita. Ahora bien; Larroca transita y hasta donde puede nos hace transitar ese cordón intersticial a través de estructuras enormes, formadas por cuadros de diferentes tamaños y morfología, que por su gigantismo y disposición nunca permiten una visión del *ensemble*. Ya al entrar en el espacio expositivo la alarma inicial empuja, casi imperceptible, a tintinear (así como suena una música que es pura combinatoria, siempre igual y diferente a la vez): a causa de ese no poder poseer toda la muestra de un vistazo, el espectador se halla deambulando por un borde total e ineludible, la sala misma. El

vahído sigue con las piezas, que son pedazos, en general, de un postizo y monstruoso puzzle, con macro (los cuadros), micro (las figuras) y liliputianas (figuras dentro de figuras) piezas. Pero también el juego, el puzzle como tentativo burgués de reconstitución de una imagen con sentido, es negado. Gozadas de a una las imágenes son bastante claras, sin shock evidente, hasta placenteras: sus contornos discontinuos no son más que arañazos sobre la superficie del contenido. La agresividad reside en la lógica compositiva, cimentada sobre la notoria tiesura del todo y la parte: el ballet que el público de voyeurs (ojos por todos lados, y como casi siempre en Larroca el resorte erótico está bien cargado) está forzado a ejecutar es elaboradísimo: cada pequeño o gran cuadro funciona en sí, pero rebosa en el sucesivo a través de detalles mínimos, plasmando un deslizamiento nimio que corre silenciosa y hasta afablemente toda idea de unidad. Adelante, atrás, de costado, agachados, sobre las puntas, lejísimos o con la nariz contra el vidrio; no hay manera de asentar el todo.

Segunda. También adentro del singular cuadro, nuestros ojos actúan obligados aunque indolentes, como dos resplandecientes esferas de un flipper pictórico, como globos de acero que saltan y rebotan entre elementos desiguales forzosamente homogeneizados por un fondo (un dibujo para-vesaliano, la reproducción de un Blanes, un falso mapa, un agrandamiento obscuro de una minucia anatómica). Ese periplo óptico opaca la razón y la visión, como un poco pedantemente Umberto Eco intentó aclarar: la lista profusa siempre engendra un vértigo. El verdadero motor de "Bordes" es la *spitzeriana* enumeración caótica (empero decosificada) cuya efigie y resumen Larroca condensa en su níveo *Ciento cuarenta y cinco elementos*: sus nueve partes despliegan elementos de los más variados, un catálogo descabelladamente coherente o coherentemente descabellado, según la mirada, la humorada. En todo caso, un bric-a-brac de alto y bajo, de culto y chocarrero, de gravadoso y faceto. Nada nuevo, obvio, si no fuera por el régimen de convivencia de lo diferente: flemático, amaestrado, comprimido en una valla octogonal, como octogonal es el tambor de la cúpula de Santa María del Fiore, ese elástico milagro brunellesquiano de la arquitectura humanista, donde literalmente *tout se tient* aunque no debería. La multitud compuesta no cesa de ser confusa, de inquietar, pero lo hace distendidamente. Quizá sea quattrocentesca también la intuición de incorporar parasitaria y llanamente los datos visuales, las alegorías diminutas, en el tejido mismo de los sujetos representados: no es casual que el único tableau vivant de "Bordes" sea el *Ritratto di principessa estense* de Pisanello, pintor al borde, él también, del Renacimiento, que se resiste a cualquier punto focal, que desparrama sus imagen-

citas en todas direcciones, sin demarcaciones, indiferente a los márgenes. El ideal de Larroca sobrepasa la acumulación posmoderna chillona, *parvenu*; trabaja subrepticamente, bajo la piel, muestra la inexorable fragilidad de los símbolos, oculta con rigor y pudor sus tramas; trata de desorientar, sigiloso.

Tercera. De la casi luciferina maestría como dibujante de Larroca es superfluo hablar, sino para encasillar, abruptamente y con una fórmula eficaz como slogan, pero seguramente restrictiva, su afán por la verosimilitud obsesiva y el desvío imaginativo: "hiperrealismo mágico". Ahora, con esta obra se concreta, áspero, el gran choque: el dibujo que desde siempre flirtea con la fotografía se enfrenta, vis à vis, con el sujeto de su deseo permanente e inalcanzable: la foto digital. Donde a rigor debería haber una sangrienta batalla semiológica, se produce cachondo un *coitus ininterruptus* y una vez más los confines se evaporan; el trabajo del lápiz, de los pasteles, de las incisiones, se amalgama a los pixeles inflados. Los planos se vuelven un carrusel hipérbolico de técnicas variadas, cuya ejecución quirúrgica anula las diferencias, siendo puntos de sutura las alusiones, los chistes, el bordado de citas e insinuaciones. Los dibujos realizados directamente sobre el papel fotográfico, dentro recortes dejados en blanco, se vuelven así el manifiesto de una búsqueda estética que es también ética: la imposibilidad de abandonar el *homo faber*, felizmente anclado a sus capacidades manuales y la paralela imposibilidad de ignorar las soluciones tecnológicas más embriagadoras, doblando los dos extremos, la imagen creada por el hombre y la imagen creada por la máquina, hasta que se toquen. "Bordes" atestigua esta imperiosa y ferviente anfibología.

PEDRO DA CRUZ

Las obras de Oscar Larroca que conforman la exposición “Bordes” son resultado de la combinación de dos técnicas que el artista ha cultivado, de forma paralela, durante la más reciente etapa de su carrera: el dibujo y la fotografía. Algunos de los trabajos son dominados por la expresión gráfica lineal, mientras que otros son clara expresión del uso del medio fotográfico. Un denominador común de las obras es el hecho de que son resultado de elaborados procesos creativos, en los que el artista ha usado un amplio abanico de recursos técnicos; de la tenue línea de grafito a diversas manipulaciones basadas en programas de computación.

Simultáneamente con las diestras combinaciones de técnicas, Larroca plantea un cruce de significados y asociaciones de ideas que posibilitan varios niveles de “lectura”, apelando a las experiencias individuales y a la subjetividad de percepción de los espectadores, los que luego de un primer vistazo pronto comprueban que lo que parecía

simple y lineal, en realidad, no lo es. Es el caso de *Fragments III* (2010), un políptico de 130 x 320 cm. compuesto por treinta y tres piezas de idéntico tamaño (42 x 28 cm. cada una) y que muestran gran variación de técnicas: tinta, pastel, grafito y fotografía. Algunas de las partes contienen figuras, otras sólo líneas y manchas, e incluso una de ellas está aparentemente vacía, aunque un análisis detallado revela que el motivo está realizado en un sutil relieve, blanco sobre blanco. Cada una de las partes de ese mosaico tiene características propias, pero vistas en conjunto, a cierta distancia, conforman un gran ojo humano. Dos niveles y varios significados que se multiplican debido a la interacción de un listado con cincuenta puntos —todos referidos a los ojos— que acompaña la obra.

Del conjunto de los trabajos expuestos, *Ciento cuarenta y cinco elementos* (2009) presenta dos

características que, combinadas, le confieren un carácter particular (es una de las contadas obras en que no fueron usadas técnicas fotográficas y, a su vez, la que contiene mayor número de figuras). El formato es el de un octógono regular de 130 cm. de diámetro, compuesto por nueve piezas: un cuadrado central rodeado por ocho trapecios irregulares. Las ciento cuarenta y cinco figuras fueron dibujadas en tinta, pastel, grafito y lápiz policromo. (La técnica es impecable, y forma parte de la destreza con la que este artista se revela en el proceso de creación.) La ubicación de las figuras obedece a un estricto orden de distribución, con 25 elementos en la parte central (5x5), y 15 en cada una de las restantes partes (5+4+4+1+1 sin excepción). El aparente orden ya no es tal: se resiente ante la tarea de “leer” la obra. Si los elementos de la misma fueran entendidos como unidades de un alfabeto, la lectura sería de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Pero la mirada se vuelve errante, pues la atención del espectador es requerida por varios fenómenos simultáneamente, ya que no hay ninguna disposición -ni series ni relaciones evidentes- en la ubicación de los elementos.

Un primer nivel de apreciación deja en evidencia la gran variedad del carácter plástico de las representaciones (lineales y en tintas planas, realistas y no figurativas, en blanco y negro, en sepia o en color). El siguiente nivel es el de la identificación de los distintos elementos en una o varias secuencias simultáneas. Algunos de los objetos allí representados son de fácil reconocimiento: una arropa, un caracol, una mano, una plancha, una oreja, un huevo, una vértebra. La lectura se vuelve más compleja cuando algunas imágenes son entendidas como parte de un posible agrupamiento según características filiales, ya sean estampas de comics, detalles anatómicos, animales, o figuras geométricas. Y hay imágenes que definitivamente

son ambiguas. Pueden identificarse elementos relacionados a obras de José Cuneo y René Magritte (respectivamente una luna y una pipa, aunque ésta con la leyenda cambiada ingeniosamente), pero el conjunto puede ampliarse con referencias a Andy Warhol (la banana que diseñó para la portada de un disco de Velvet Underground), así como a artesanos anónimos de las culturas egipcia y maya. No parece haber límites definidos.

El interés del artista por el texto como fenómeno y —específicamente—, por la interacción entre la palabra y la forma, se pone de manifiesto en algunas de las obras expuestas. Por ejemplo, en el gran políptico *Plût au ciel...* (2010). Otros textos, externos a las obras, funcionan como complemento para captar las ideas en las que Larroca se basó al crear sus obras. Sin embargo los textos no tienen un carácter descriptivo ni funcionan como eventuales significados adicionales; son reflexiones que, en líneas generales, no guardan una correspondencia exacta con las imágenes.

En el caso de *Ciento cuarenta y cinco elementos*, la obra es complementada con una lista de cien puntos, reflexiones sobre posibles motivos para los elementos que podrían haber sido incluidos en la obra, a la que sigue una cita tomada del libro *El vértigo de las listas* (2009) de Umberto Eco. El carácter autónomo de la lista se evidencia en que no contiene ciento cuarenta y cinco puntos, sino un centenar, y no todos los cien fenómenos descriptos pueden ser ubicados -por lo menos durante una primera confrontación- como elementos en la obra (asimismo el carácter literario agrega valores arduos de traducir en formas plásticas). Como ejemplo se transcriben los puntos 1-10 y 30-35 de la lista: 1. *Onomatopeya de una explosión en una historieta* / 2. *Polvo áspero y oscuro sobre el placard* / 3. *Pesadillas en envoltorios*

de cinco gramos / 4. Un garabato irrepitable / 5. El imbécil del cangrejo de fuego / 6. Logotipos en etiquetas de discos de vinilo / 7. Parroquianos que siempre soñaron con la quiniela el martes por la noche / 8. Ropa interior de actrices estadounidenses famosas / 9. Un peine de plástico con los dientes torcidos / 10. Vampiros almidonados de las 20 horas (...) / 30. El pedregullo blanco en el Jardín des Tuilleries / 31. Las cenizas del prócer / 32. Cerdos, perros y corderos / 33. La silueta del Che donde se la imagine / 34. Don Nicola en una revista con olor a fritura / 35. La arropa en el discurso sexista. El punto 100 reza: *Listado de cien cosas detalladas, algunas de las cuales se representan en la obra "Ciento cuarenta y cinco elementos"*. Queda a cargo del espectador dilucidar cuales de los fenómenos de la lista están representados —o aludidos de forma indirecta en la obra— y cuales no, al tiempo de agregar a la interpretación la información adicional que se desprende de la lista. Valga como ejemplo la figura de Don Nicola (personaje de una historieta argentina), ubicada en la lista en el contexto de "una revista con olor a fritura". Una mariposa amarilla y negra se la considera de Peñarol. Y la neutral arropa se la relaciona con un discurso sexista.

La fascinación por las listas es notorio; un interés que Larroca comparte con Eco. En *El vértigo de las listas* el escritor italiano analiza el fenómeno de los inventarios en el campo de la literatura, pero también extiende el concepto de lista, o "elenco", al campo de las artes visuales (el libro fue resultado de un encargo del Museo del Louvre para que Eco realizara una serie de actividades relacionadas a las colecciones del museo). Eco evoca la extensa descripción que Homero realizó en la *Ilíada* (s VIII a. C.) de los motivos del nuevo escudo que el dios Hefesto forjó para Aquiles, en sustitución del tomado por Héctor cuando mató a Patroclo. El escudo, al contener todos los motivos, es tomado como ejemplo de una obra "cerrada". Mientras

que obras en que no son representados la totalidad de los motivos enunciados en los títulos, como *Martirio de los diez mil cristianos* (1508) de Alberto Durer, son consideradas obras "que continúan con un etcétera", ya que los motivos no representados se supone que están fuera del marco de la obra. Aplicando el método de clasificación de Eco, *Ciento cuarenta y cinco elementos* puede ser considerada una obra cerrada, ya que sus objetos están representados dentro de los límites del octógono. Pero, a su vez, asociaciones de carácter rizomático (una idea provocada por un motivo nos lleva a prestar atención a otro motivo, y así sucesivamente) pueden acercar a la obra a la definición de "etcétera", si continuamos el ejercicio imaginando nuevos motivos, surgidos del cruzamiento de cualidades que no forman parte de la obra.

El contenido del cajón de la cocina de Leopold Bloom, descrito por James Joyce hacia el final de su novela *Ulises* (1922), es uno de los numerosos ejemplos de listas que Eco toma de textos literarios. La lectura de los mismos hace que el lector se plantee preguntas, y desencadena asociaciones de ideas que trascienden los textos. Una similar activa asociación de ideas es una de las claves para poder realizar un acercamiento fructífero a las obras de Larroca. La interrelación de los significados de los elementos —y de los elementos de distintas obras— es un factor que esta implícito en los procesos creativos del artista, un denominador común a todas las obras mostradas en la presente exposición.

En una entrevista realizada por Fernando Nicrosi (publicada en este catálogo), en la que reflexiona sobre la relación entre sus obras y la visión del público, y más específicamente como respuesta a la pregunta de si plantea significados como resultado de la sumatoria de conceptos de las distintas

imágenes, Larroca afirma: "Sí, planteo una cadena de asociaciones. Más ostensibles algunas, y otras más libradas al azar (por aquello de la 'máquina de coser y el paraguas' de Lautréamont). La finalidad es que la obra funcione a distintos niveles, uno de los cuales tiene que ver con climas imprecisos para que habiliten la duda. Por otro lado, cuando nos enfrentamos a un muro con jeroglíficos egipcios o con grifos aztecas, quizá no entendamos nada lo que significan, pero igualmente nos podemos conmover dado que los mismos están habitados por la belleza contenida en ese 'algo' del que hablaba anteriormente". Enfrentado a las obras de Larroca, cada espectador, inducido por una serie de referencias, compone itinerarios mentales y visuales simultáneos subjetivos.

Un ejercicio literario de características similares es la experiencia de la lectura de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, una novela considerada como varios libros en uno por el propio autor. En el "Tablero de dirección", una suerte de guía para las distintas propuestas por las que el lector puede optar, Cortázar escribió: "A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay

tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente..." A partir del desarrollo de una idea de novela esbozada por el personaje Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela*, Cortázar escribió luego 62 / *Modelo para armar* (1968), en el que la narración, que transcurre indistintamente en Buenos Aires, Londres y París, no mantiene unidad de tiempo ni de espacio.

En cuanto a *Ciento cuarenta y cinco elementos*, el espectador debe armar su propio modelo. Quizás pueda encontrar alguna relación entre la parte inferior de *Hombre caminando* (1891), una cronofotografía de Etienne-Jules Marey, con las adyacentes figuras que representan a Betty Boop, una empanada, y una pelota de papel envuelta en plástico y atada con piolín. O no.

.....

Piedras de Rosetta

CARLOS REHERMANN

Qué hacer con la incredulidad

“Ilusión” se relaciona con “engaño” (*illudere* es engañar) y con “juego” (*ludere* es jugar).

El arte mimético tradicional celebraba la ilusión con leyendas como la que cuenta la disputa entre Zeuxis y Parrasio, artistas griegos que vivieron hace 2500 años. Ambos pintores compitieron para que se determinase cuál de ambos producía obras más ilusionistas. Llegado el momento de mostrar las obras, Zeuxis descorrió la cortina que ocultaba la suya, en la que, entre otras cosas, se representaban unas uvas. Unos pajaritos que volaban cerca fueron de inmediato a picotear la pintura, creyendo que eran verdaderas frutas. Ufano, Zeuxis le dijo a Parrasio que descorriera el paño que ocultaba su cuadro, a lo que este respondió: “No hay paño; esa es la pintura”. Zeuxis, entonces, admitió la derrota: “Yo engañé a unos animales; pero Parrasio engañó a Zeuxis”.

La idea de engaño siempre formó parte de los espacios de representación en pintura y

escultura, y de ficción en teatro y poesía. Coleridge lo ponía así, en 1817:

[...] to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.¹

Aunque Coleridge se refería a la poesía del romanticismo y a las fantasmagorías góticas, muy pronto se hizo evidente que su observación se aplica a cualquier ficción, ya que siempre exige alguna clase de aceptación del engaño (suspensión de la incredulidad) por parte del lector. La conciencia que el público burgués cada vez más culto fue adquiriendo acerca del rol activo del espectador en la aceptación de la obra poética seguramente influyó en la inflexión del trabajo de

1 [...] transmitir desde nuestra naturaleza interior [del poeta] un interés humano y una verosimilitud suficientes como para procurar para estas sombras de la imaginación esa voluntaria suspensión de la incredulidad que constituye la fe poética. (Traducción del autor).

los poetas y de los pintores hacia un naturalismo cada vez más extremo. La conciencia del artificio empujó a los artistas a un refinamiento extremado en el arte del engaño.

Doscientos años después de Coleridge, la mimesis ocupa el centro del campo artístico, en casi todos los casos como problema. Los *reality shows*, las *docuficciones*, la novela histórica y, en el campo de las artes visuales, las intervenciones, instalaciones y manipulación de *objets trouvés* son casos explícitos de preocupación por la suspensión de la incredulidad. El espectador del arte actual es obligado a dudar acerca de la esencia de lo que está viendo: no se sabe si la obra *habla* de la realidad o si *es* la realidad; se desconoce si es una *elaboración* del artista, si es una *ironía* del artista, o si es simplemente una *selección* de parte del mundo que el artista pone ante nuestros ojos para que admiremos su penetración, su inocencia o simplemente el mundo. El entretenimiento masivo está obsesionado por la mimesis, que se acentúa en forma de dispositivos de realidad virtual y pantallas de visión estereoscópica.

Con el romanticismo comenzó a acentuarse la conciencia del rol activo del lector y del espectador, último responsable de la aceptación del engaño. Después de las vanguardias, el espectador ya no es invitado a suspender su incredulidad, sino a preguntarse qué hacer con su incredulidad.

Fronteras

Toda obra de arte produce un envío hacia *otro lado*. La música, arte no figurativo por excelencia, era, para los filósofos anteriores al siglo XX, el puro transporte del alma hacia sí misma, en un proceso que Hegel identificaba con una liberación del alma. La pintura, separada de la ornamentación (práctica que nunca accedió a un sitio entre las Bellas Artes), no se concebía fuera de la ecuación que establece un vínculo entre signo (entidad formada por un significante y un significado) y referente.

Pongamos por caso un trozo de madera de álamo recubierta de tierras de color fijadas con un aglomerante, cuya organización de valores acromáticos y cromáticos es tal que su proyección en nuestra retina genera como respuesta cerebral

una serie de ideas asociadas con la figura humana y el mundo natural; cierto saber social nos indica que esa imagen mental se parece a la imagen de una persona que estuvo sentada cierto tiempo delante de un individuo conocido como Leonardo da Vinci, autor de la obra. ¿En qué lugares colocar los campos de ideas que delimitan las palabras “significante”, “significado” y “referente”? ¿El significante es la tabla embadurnada de pintura o es ya la imagen organizada que nuestra retina envía al cerebro?

Todo dependerá de nuestro interés por el proceso de significación. Al oftalmólogo que busca una patología en su paciente le interesará poco el envío que la imagen haga a la figura histórica de una tal Lisa del Giocondo, y le bastará con constatar que las manchas de color son organizadas (o no: y ahí su referente estará en el mundo de las patologías) como un todo coherente por el ojo del paciente; al historiador del arte que intenta datar la pieza le resultará fútil la determinación de los grados de contraste entre los límites de la figura y el fondo, etcétera. Para ambos especialistas, los significantes son distintos, los significados también, y los referentes pueden incluso no existir.

Pero lo incontestable es la presencia, más aquí o más allá, de un límite, un dominio del significante, un dominio del significado y un dominio del referente. La formulación semiológica que el estructuralismo introdujo, pasado el segundo tercio del siglo XX, en los discursos de la crítica de arte, tuvo la utilidad de permitir escapar de la vaguedad de ideas como “forma” y “contenido”, términos que no forman parte de territorios limítrofes, sino que más bien se solapan y en buena medida son intercambiables.

Pero para los artistas, a pesar de que la crítica ajustó su terminología y contribuyó a organizar el campo, la idea de contenido, que se hizo problemática hacia fines del siglo XIX, siguió siendo un asunto central. Las noventa latas etiquetadas “Merda d’artista”(1961), de Piero Manzoni, han generado discusiones, no tan inocentes como pueden parecer a primera vista, acerca de si contienen o no mierda², y si es así,

² Entre otros efectos de la obra, está el de marcar el discurso del crítico y hacer imposible su neutralidad: yo podría haber escrito “materia fecal”,

si se trata de mierda del artista. Se comenta que un colaborador de Manzoni dijo que en realidad contienen yeso; Bernard Bazile hizo una obra titulada "Boite ouverte de Piero Manzoni" (1989), que es una de las noventa latas, que él compró, abierta. A través de la abertura no se puede determinar exactamente qué contiene la lata, ya que el contenido parece estar envuelto en tela o ser una tela. El efecto inmediato de exposición del contenido hizo subir el precio de la lata (que ya no es una obra de Manzoni, sino una obra de Bazile). Tan excluyente es el asunto del contenido que la acción de Bazile se acepta casi sin cuestionamientos, pero en cambio si el dueño de un Van Gogh rompiera la tela o pintara algo sobre la pintura se consideraría un atropello inaceptable. De una manera que escapa a la búsqueda tradicional del sentido (o de los diversos planos del contenido en una semiótica connotativa), la obra de Manzoni sigue interesando porque lo que realmente interesa del arte es el contenido, en el sentido de *esencia*. Y esa estrategia no fue excepcional: el mismo año que Manzoni presentaba su obra, Dieter Roth expuso un embutido en forma de chorizo cuyo contenido era el libro *Halbzeit* de Martin Walser finamente picado.

El arte culto dominante sigue un camino, desde los años sesenta, que en verdad retomó lo que Duchamp había hecho antes con, por ejemplo, su embotellado *Aire de París*. Ese camino parece manifestar cierto temor por la mimesis y un miedo bastante acentuado a caer en la inocencia, con el resultado un poco decepcionante, para el contemplador informado, de repetir una y otra vez el mismo juego de desplazamiento del sentido.

Si hay una constante en el arte, desde los *readymades* de Duchamp, es que el tema casi exclusivo es el *sentido*. El sentido último. Y hablar de sentido es hablar de dónde se colocan los límites entre significante, significado y referente.

en lugar de "mierda"; en ese caso, mi discurso se leería casi seguramente como sesgado contra el artista; tal como lo escribí, por otra parte, lo sesga a favor. En todo caso, ninguna de ambas opciones indica ninguna clase de juicio crítico, otra de las imposiciones del arte posterior a las vanguardias.

Variante bipolar

El arte llamado abstracto, y por algunos (los que más estrictamente manejan las palabras) concreto, es decir, el arte no mimético, no se refiere a nada en el mundo, carece de referente. Tan radical era la propuesta que algunos críticos de los años cincuenta y sesenta jugaron con la idea de que las imágenes podían bien representar estructuras cristalinas microscópicas, o microorganismos, con la civilizada intención de no perder lo que formaba parte, para muchos, de la materia prima de la pintura: aquello que antes se llamaba contenido, y que era algo así como una referencia al mundo.

Si bien la pintura no figurativa se retrajo hasta casi desaparecer, su retirada legó al arte el permiso para existir sin necesidad de enviar a un referente: una estructura bipolar de significante y significado sin referente (es decir, un signo "puro") que para muchos se manifiesta como algo carente de sentido, en la medida en que no es posible encontrar con facilidad una relación con el mundo extra artístico. El encapsulamiento del arte en un mundo puramente artístico llevó a algunos críticos a preguntarse si no estábamos, finalmente, en el umbral del fin.

En los hechos, y a pesar de declaraciones de intenciones de algunos artistas acerca de la referencia de su obra a la realidad, la obra posterior a las vanguardias tiende a mantenerse dentro de los confines del mundo del arte y hace caso omiso de lo que solemos llamar la *realidad* (que es el lugar donde habitan los referentes y la gente, y donde el arte está sellado dentro de una ampolla inaccesible). El contemplador, en una operación que para Coleridge sería una acrobacia salvaje, debe proyectarse a sí mismo al mundo de la obra.

El conjunto de obras "Bordes", de Oscar Larroca, tiene como tema ese lugar donde se produce el cambio, la interfase entre los dos mundos, que es necesariamente móvil, cambiante, dependiente de las intenciones del contemplador, del contexto del artista y del uso social de la obra, de la adjudicación de valor al proceso de significación

y a la concepción dominante acerca de la función del arte en una comunidad.

En nuestra actual cultura muy poblada de imágenes, especialmente a través de la proliferación de pantallas, la opción temprana de Larroca por definir como referente justamente ese mundo de imágenes producidas por la cultura, eleva la complejidad de su obra a unos niveles que colocan al receptor en un lugar de altísima responsabilidad; entender, aquí, no es simplemente disponer de un “diccionario Larroca”; a la obra de Larroca se accede luego de aceptar que la realidad contiene más imágenes elaboradas que el arte.

Mimesis ab mimesis

Ante una obra fuerte, original y poderosamente visual, como la de Oscar Larroca, los discursos caen, exánimes.

Sólo es posible hablar de lo que ya se ha hablado. El discurso innova sólo con enormes dificultades, y en tramos infinitesimales, imperceptibles para los contemporáneos, y sólo una operación leibniziana de integración hace posible, pasado o extendido el tiempo, la contemplación de cierta totalidad. Aquí aflora un asunto complicado del arte actual, que es su penosa dificultad de existir sin abundantes discursos verbales asociados, que casi nunca son discursos referidos a la obra, sino simplemente yuxtapuestos, casi siempre murmullos inarticulados, generalmente celebratorios y casi unánimemente carentes de referente, es decir, de sentido. La yuxtacrítica funciona porque ante cualquier cosa que se ponga al lado de otra, el ser humano encontrará conexiones que creará significativas.

De una forma que hay que aprender a integrar en el análisis y la contemplación de las obras, esos discursos forman parte de la obra como nunca antes en la historia del arte. No es casual que las exposiciones actuales tengan asociado, con tanta visibilidad como el nombre del artista, el nombre del curador. La crítica de arte ha dejado de ser una disciplina que se refiere al arte para ser parte de las obras.

Sospecho que las fronteras entre los medios de expresión humanos son absolutas. La sinestesia es una ilusión. Es probable que para la palabra sea imposible referirse al mundo de la imagen; y que al mundo de la imagen le sea imposible referirse a lo lingüístico. Pero está claro que en el siglo XX buena parte del arte llamado visual no podría existir sin la palabra (“Merda d’artista” no tiene posibilidad de existir sin discursos asociados, entre otros, su propio título). Son contadísimos los artistas visuales que hoy producen obra cuya existencia es independiente de otros medios de expresión.

La obra de Larroca cae dentro de esa escasa muestra de producción autosustentada, y eso ocurre porque es una obra que problematiza desde adentro el tema central del arte del último siglo, que es, dentro del problema general de la mimesis, el del referente. Las obras de Larroca no son autosuficientes de un modo absoluto, ya que invariablemente se refieren a otras imágenes; pero sí son visualmente autosustentadas: no sólo no requieren una yuxtacrítica, sino que la hacen difícil o inútil.

Toda la obra de Larroca, vista ahora, a treinta años de su primera presentación pública, es una elaboración complejísima y notablemente coherente de temas planteados por la manipulación de la mimesis, y su técnica preferida, el dibujo, es una opción que habla claramente de una exploración de la esencia misma de la construcción de la imagen³.

En “Bordes”, Larroca aplica diversas combinaciones de técnicas que incluyen distintos tipos de

³ Por más que el espectador no haga plenamente consciente la diferencia entre la creación de imágenes por matrices de puntos y líneas continuas (dibujo) y la creación de imágenes a través de manchas con gradientes y transparencia (pintura), el proceso de realización llevado adelante por el artista genera universos visuales distintos. En esta cultura obsesionada por la mimesis, todos los procesos de reproducción mecánica son más afines al dibujo que a la pintura: la fotografía química es una distribución de puntos negros; la fotografía en colores de base química introduce factores pictóricos para la síntesis de color similares a la acuarela y el óleo con veladuras, pero su efecto de realismo depende de la infinitesimalidad de los puntos, las pantallas de televisión abandonan ya la transparencia de la síntesis sustractiva e inauguran la síntesis aditiva (similar al funcionamiento de la retina humana), los plotters dibujan líneas continuas, las impresoras domésticas aplican millones de puntos en una superficie. Las imágenes resultan de una especie de construcción molecular aditiva.

puntas de dibujo, y también distintos sistemas de impresión mecánica: fotografía e impresión digital. Las propias obras actúan como claves para la observación, y ahí está un primer rasgo de autosuficiencia visual de la propuesta. Cada obra es una especie de piedra de Rosetta, que permite acceder a otras de las obras. A su vez, esas otras iluminan acerca de las demás.

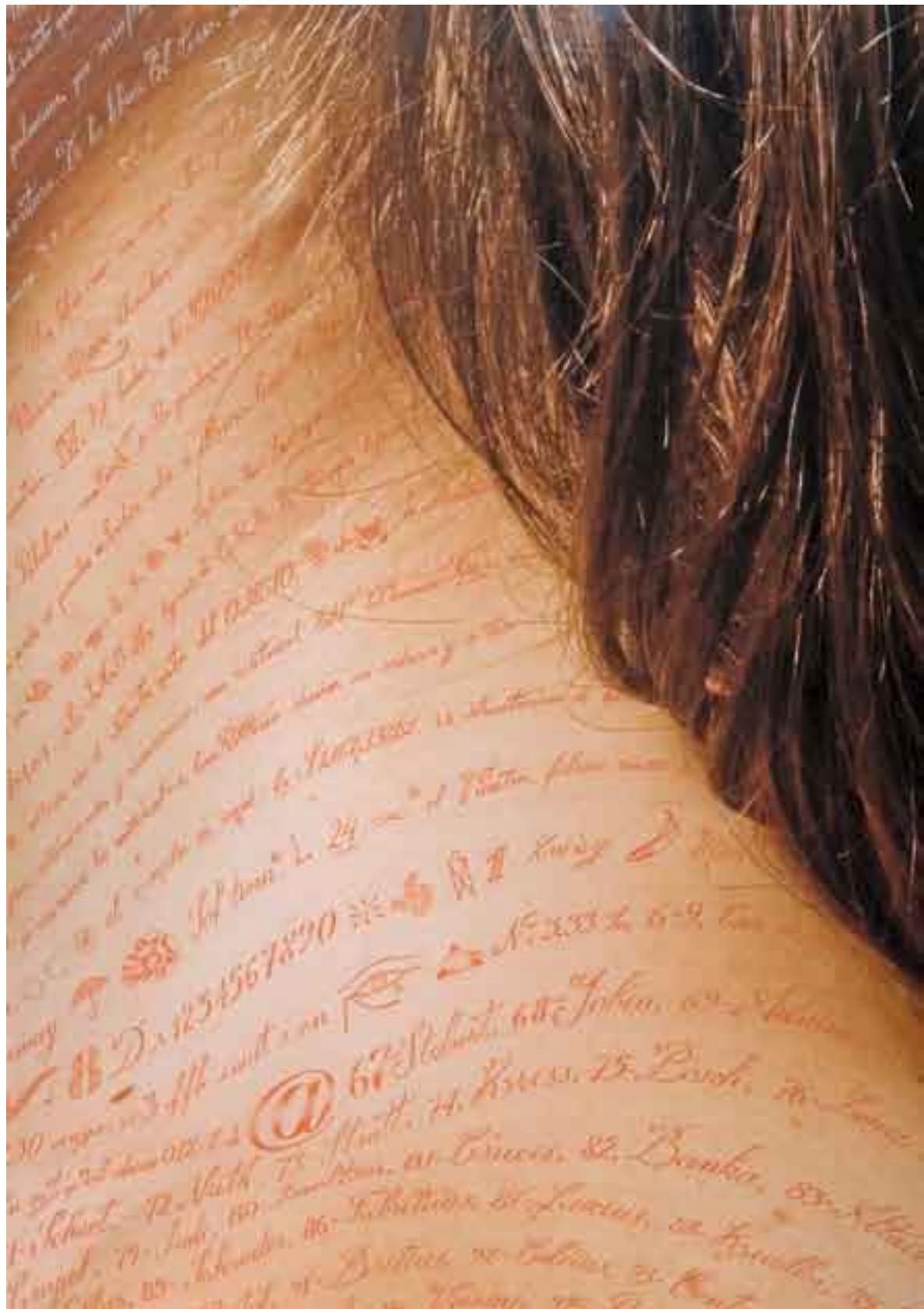
La complejidad irrumpe desde distintos lugares, comenzando por la composición del total de la exposición: son 18 obras, pero las piezas (porciones enmarcadas, físicamente autónomas) son 109. A primera vista se trata de una obra compacta y reducida, pero el acercamiento produce un intenso efecto de abismo. A la constatación de la cantidad de piezas que componen cada obra se suma, en cuanto el contemplador se adentra en la imagen, una característica de la técnica de Larroca, por la cual la materialidad se hace elusiva, no manifiesta pincelada ni trazo, y obliga a una inmersión insondable en la imagen. Tres obras bastan para mostrar las distintas estrategias de desvelamiento de claves que encierra esta exposición.

Fragmentos III muestra la imagen de un ojo trazada en 33 encuadres que recorren técnicas de dibujo con diferentes puntas, tratamiento digital y fotografía. 33 posibilidades de construir una imagen para, con su composición, construir otra imagen. La propuesta parece simple, pero el trabajo que desarrolla el artista descubre complejidades virtualmente infinitas. Cada técnica empleada despierta ecos visuales que plantean una y otra vez la pregunta: ¿en qué lugar caen las fronteras entre los significantes, los significados y los referentes? Pequeñas imágenes superpuestas, efluentes, fantasmales, asoman y se sospechan a lo ancho de las porciones de la obra.

Ciento cuarenta y cinco elementos es un catálogo. Aquí esa constante, en la obra de Larroca, de referirse a imágenes previas aparece en toda su magnitud: representaciones de representaciones, organizadas en un espacio regular aunque con una partición inesperada. La uniformidad que otorga el tamaño y la relativa restricción de valores cromáticos y acromáticos se rompe cuando nos adentramos a cada sector y luego a cada pequeña imagen: representaciones anatómicas, isotipos, personajes de historietas, representaciones de estampados de sellos de goma, citas de obras de arte, signos y símbolos diversos, que virtualmente agotan las posibilidades de clasificación por tipos de representación icónica. Aquí se desdibujan los bordes, en este caso por el abrumador envío que hace esa totalidad a incontables otros universos, referentes que no “están en el mundo” sino dentro de los límites del arte, y que a su vez, en tanto citas, reenvían a otros espacios dentro y fuera del mundo del arte.

Desbordes es otro caso de pieza clave que permite adentrarse en el mundo perceptual de Larroca unido de más ojos: una fotografía de una vieja tabla de dibujo intervenida con dibujos, manchas, desgarrones, cortes de bisturí, sobreimpresiones digitales y superposiciones de superficies trabajadas con todas esas técnicas. La diversidad de técnicas está al servicio de la imagen. Pero la imagen, en este caso, es casi un muestrario de la diversidad de técnicas. ¿Dónde se encuentra el “interés visual” de la obra? Probablemente sea esta una especie de obra-manifiesto, porque su contemplación detenida contesta, sin palabras, la pregunta más importante de todas: ¿por qué tiene sentido la contemplación de una obra de arte?

.....



**El tiempo entre Maldoror
y el libro-almohada.**

Políptico compuesto por 8 piezas de
distinto tamaño. Fotografía, pastel
y lápiz policromo sobre Canson de
impresión. Medida total: 250 x 210 cm.
2009 . Detalle de una de las piezas.



Desbordes. Fotografía, óleo, aceite de linaza, pastel, decollage, grafito y tinta sobre Canson de impresión. 75 x 100 cm. 2010.



Dentro y fuera. Fotografía, grafito, témpera y tinta sobre Canson de impresión.
80 x 137 cm. 2010.



Fragmentos corporales II (Foco, Cazador de sonido). Díptico,
Fotografía, grafito y lápiz policromo sobre Canson de impresión. 70 x 200 cm. 2009.



Fragments I en versió acústica. Políptico compost per 12 peces de 20 x 20 cm. cada una. Lápiz policromo, pastel óleo y grafito sobre papel de algodón. 100 x 100 cm. 1997-2005.

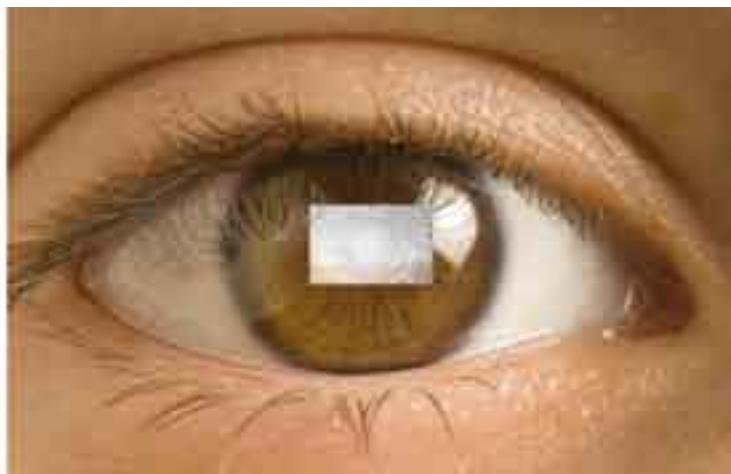




Raíces desteñidas. Políptico compuesto por 8 piezas de 95 cm. x 64 cm. cada una.
Fotografía, pastel y lápiz policromo digitalizado sobre Canson de impresión.
Medida total: 140 x 500 cm. 2010.



Detalle de **Raíces desteñidas**.



Fragmentos corporales I (Pantalla, Ojo). Díptico.
Fotografía, pastel óleo, grafito y tinta sobre
Canson de impresión. 70 x 200 cm. 2009.





Fragmentos (3). Políptico compuesto por 33 piezas de 42 x 28 cm. cada una.
Tinta, pastel, grafito, lápiz policromo y fotografía sobre papel de algodón.
Medida total: 130 x 320 cm. 2008-2009.



Fragmentos corporales III (Venus) Fotografía y lápiz policromo sobre Canson de impresión. 70 x 100 cm. 2009.





Cerca del borde

ENTREVISTA: FERNANDO NICROSI *

Antes de entrar en tu obra, quisiera conocer tu definición de arte.

Siempre respondo a esa pregunta de forma distinta. Y, bastante a menudo, no tengo la menor idea...

¿Eso te deja a la deriva?

No, porque cada tanto vuelvo a plantearme la interrogante. Todas las acepciones del término, —aunque tengan mayor o menor asidero— no alcanzan para definir qué es el arte; ni siquiera ésta. Una de sus definiciones clásicas sostiene que el arte posee una *Welstanchauung*, una visión del mundo y “un algo”. De todas maneras, creo que para una respuesta acerca del significado último quizá debiéramos mirar hacia atrás. Y no hacia los renacentistas o los griegos, sino hacia el pasado prehistórico: intentar comprender por qué el hombre del Paleolítico dejó plasmadas (habida cuenta de las razones simbólico-mágicas) esas imágenes en sus cuevas.

¿Cómo se homologa todo lo anterior con la situación actual del arte?

Directamente entra en conflicto. Actualmente, asistimos a cierta invisibilidad del arte por corrupción del vocablo. El espectador, si bien mantiene las apariencias, percibe distanciamiento: ya no puede hacer de la obra que se le muestra un componente de la realidad simbólica. La mera innovación (que no se sabe específicamente qué es) ocupa el lugar de la dialéctica, lo cual responde al carácter fagocitador de un sistema envilecido. Ese discurso cínico proviene de la gestión empresarial que afirma que lo bueno es enemigo de lo mejor y por lo tanto, aunque algo funcione, hay que dejarlo atrás por mera enunciación. Sin embargo, lo nuevo no siempre es mejor: apenas un poco diferente. Incluso resulta ser, a menudo, una estupidez temporaria. Y nada supera nada; no creo en el “Roll over Beethoven” (más allá de ser una gran canción adaptada por Los Beatles). ¿Acaso podemos pensar que Picasso rompió radicalmente con la historia del arte? Espínola Gómez indicaba que por más

progreso que haya cobrado la arquitectura —por ejemplo—, sigue siendo fresco un rancho de adobe bajo su techo. Desafortunadamente, la supuesta innovación es ineludible pues los espectadores ya están domesticados para canalizar sus dosis de ansiedad y se sienten forzados a comprar paraísos de bolsillo. De eso se sostiene tanto la fábrica de sueños de Hollywood como los más respetables museos de arte contemporáneo. A todo lo antedicho se debe agregar que la burguesía cayó en la más opaca decadencia y perdió el refinamiento cultural (aristocrático... clasista, si querés) que la caracterizaba a comienzos del siglo XX.

¿Cómo es eso?

Era una burguesía que, en algún modo, protegía, estimulaba y difundía ciertas tradiciones culturales. La burguesía actual —pongamos el ejemplo de la uruguaya— fue seducida por una frivolidad contumaz (los “*De más*” y “*De menos*” en los pasquines de algún semanario), la ignorancia profunda, el cinismo y la violencia (colocar en la misma bolsa de una nominación a un premio a Sandino Núñez y a una movilera de un programa estúpido). En suma: difunde y glorifica la risa idiota mientras cultiva la cursilería y la anestesia. Lo cual no significa -en absoluto- que yo crea que todo tiempo pasado fue mejor: eso es otra historia.

¿La farsa, la fruslería apabullante o la violencia que se ven en algunas obras de arte contemporáneo, no son un claro reflejo de la realidad descrita?

Depende de si hablamos del huevo o de la gallina. Una parte del arte contemporáneo se da el lujo de cultivar posiciones banales porque no se le exige un comportamiento crítico ni un análisis genuino. Y parece que somos unos “viejos recalitrantes” los que proponemos ese análisis...

La etiquetación y la descalificación en lugar de la crítica y la dialéctica...

Todos los dogmas descalifican a quienes piensan distinto. Mientras tanto, “el fin del arte” que se acaricia cíclicamente oficia como el caldo de cultivo para el vale todo. Al capricho se lo hace pasar clandestinamente por libertad. Incluso, algunos entienden la banalidad como el modo contestatario que más se resiste a esta sociedad hiperconsumista. Ahora, ¿dónde empieza y dónde concluye la denuncia y la apología? Por ejemplo, hay artistas que critican a través de su obra el fetiche (entendido éste como la muerte de lo simbólico), pero en lugar de llevar a cabo ese proceso crítico terminan ellos mismos fetichizando los objetos utilizados en sus obras. Es un perro que se muerde la cola.

Así como lo expresás, parece una salida fácil o producto de la inoperancia, pero ¿eso no se adscribe a un problema de interpretación?

La interpretación es un tema harto difícil de abordar de forma sucinta...Voltaire decía que ningún delincuente, por más sanguinario que sea, reconocerá que comete un homicidio; dirá en cambio: “*vengüemos a la patria de los crímenes cometidos por el tirano*”.

Varios intelectuales apelan a ese discurso para combatir el vacío de la rutina cotidiana capitalista.

Sí. Convencidos de la muerte de los grandes relatos, se sienten herederos de toda una filosofía post Heidegger. También lo hacen por cinismo o por ignorancia, o por ambas cosas. Ahora: no combaten nada. No corre más aquel deseo transgresor de “vamos a provocar un shock —con imágenes chocantes— para sacudir a esta sociedad anestesiada”. El sujeto contemporáneo sigue estando agobiado por lo cotidiano y por saber con quién se acostará esta noche Mónica Farro. Y lo cotidiano no nos deja tiempo para pensar, sólo hay tiempo para el miedo: a la rapiña, a la soledad, a

la desocupación, al otro. El pensamiento crítico ha sido desplazado por el turismo de arte, las bienales, el mercado, las casas de subastas y alguna crítica. Cierta arte que dice “combatir” al sistema es solo servil al mismo. Antes que eso, prefiero a quienes declaran de frente: “*Yo amo el dinero y no me interesa el arte*”, como reconoce Damien Hirst.

¿Hay distintas formas de referirse a la crisis del arte, entonces?

Naturalmente. Pero veamos algunas causas. Fijate que salteado por la codicia ilimitada de Damien Hirst, “muere” el galerista; ahogado por Maurizio Cattelan en la pileta de una casa en venta, “muere” simbólicamente el coleccionista de arte; abatido por críticos y curadores en nombre de la novedad, “muere” una forma de interpretar el arte...

Esas “muertes” obedecen, en parte, a la desaparición oficial de las fronteras entre la cultura y el comercio.

Probablemente sea una de las respuestas; sin embargo nadie se hace cargo de las consecuencias. Museos, críticos y artistas le rinden pleitesía a los parámetros del mercado. ¿Qué crítico “contemporáneo” no quisiera ser el curador de la obra de Hirst? ¿Qué museo no quisiera alquilar (a sabiendas de la existencia de un espectador fetichista), por un breve tiempo al menos, el tiburón en formol o la calavera con diamantes de aquél? ¿Cuántos artistas venderían su alma (cual botineras detrás de una foto con Ricardo Fort) por compartir una muestra colectiva, un libro o un catálogo con el autor de esas obras? El capitalismo (patrimonio, fama, empollar el huevito propio) llevó de las narices a todos. Actualmente, somos nosotros los que seguimos “rascando el lomo del chanchó”... Steve Biko decía: “*la mejor arma del opresor es la mente del oprimido*”.

¿Se pueden asociar esas reflexiones con la idea de globalización?

La globalización —como bien expresan algunos colegas— es un proyecto político y corporativo que se planifica en las entrañas mismas del capitalismo. Algunos hablan de la penetración de la periferia dentro del centro y de rizomas (se inventó el término *glocal* para quitarle dramatismo), pero en verdad la globalización es sólo un cenáculo VIP que incluye a unos pocos países del primer mundo y a ciertos países del tercero que son miembros protémpore. La función de estos es la de proveer de supuesta diversidad y exotismo a los primeros. El resto somos la reserva que se encuentra a la orden para lo que dictamine el sistema. No es nada nuevo afirmar que la democracia global posee sutiles formas ilusorias de inclusión.

Volviendo unavez más al tiempo en que existía un arte oficial mientras las vanguardias se dedicaban a abrir caminos, y teniendo en cuenta que hoy se pueden encontrar las obras mas “extremas” y sorprendentes en las colecciones de circuitos locales establecidos (tanto europeos como en Estados Unidos), ¿Cuál sería, dentro de la tensión universalismo-localismo, la dirección o el sentido de tu obra?

Primero; discrepo contigo: ya no hay obras “sorprendentes”. Lamentablemente, hemos perdido parte de nuestra capacidad de asombro, pero por el lado equivocado. En segundo lugar, es más sencillo hablar de la producción ajena que de la propia, aunque toda obra se explica a sí misma (por más que esto último suene a frase hecha). En lo personal, me siento heredero de una tradición y creo formar parte de una sucesión de signos que conforman un lenguaje, al cual intento sumar un pequeño grano de arena para que otros sumen lo suyo. De paso, el hecho de “sumar” supone —inevitable y afortunadamente— un cierto acto de parricidio. Por lo tanto, no estoy inventando ninguna pólvora. Respecto a cuál dirección elijo, yo no trabajo por oposición a ninguna corriente,

ni me cuestiono si mi obra es o no es “nueva”, si es o no es latinoamericana, etc. Por otra parte, desde hace algunos años trato de evitar la palabra *arte* para referirme a mi trabajo. “Manufactura expresiva” quizá sea una piadosa definición...lo cual no significa que me desabrigue de mi responsabilidad ante la palabra.

Luego de cinco años sin exponer, aparecés con esta serie titulada “Bordes.” Hablemos de ella.

Son obras producidas entre el año 2008 y 2010. Sin embargo las ideas ya estaban en remojo desde 2007. En esta serie y en “Santas pascuas” se cristalizan algunas de mis inquietudes estéticas: la incorporación de la fotografía (en 1992 ya había trabajado con José Pampín en una serie que aunaba las dos técnicas), y el desvelo por la comprensión de la realidad y su aparente fragmentación desde distintos ángulos a la luz de la imposición de una cultura horizontalista. Estos son mis objetivos... que habré o no alcanzado, y que se podrán percibir o no.

Y seguís fiel, en líneas generales, al dibujo.

La línea misma del dibujo (en una forma abierta o cerrada) supone un borde, un tajo en el espacio.

La palabra “borde” tiene una vinculación con su sinónimo “límite”. ¿Creés que todo tiene límite?

Depende. Aunque...con ese “depende” pareciera que estoy negando la posibilidad del “todo”. En arte sí, creo que hay límites: en la intervención del paisaje arquitectónico y urbano (no creo que se deba destruir una obra de arte de otro artista en nombre de la idea de arte de quien ejecuta esa acción devastadora), en lo que tiene que ver con la supresión de las libertades (un perro muriendo de hambre en una galería), con el homicidio (matar a alguien como consecuencia de una performance) o con el vender gato por liebre (el aspecto responsable y ético que delimita el accionar). En otras cuestiones no creo que haya fronteras: la necesidad de los

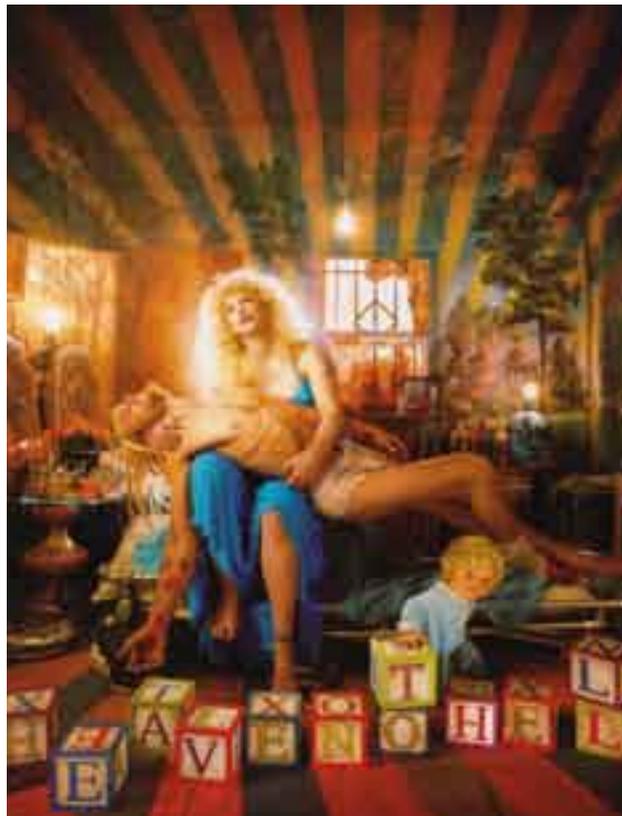
hombres ante el conocimiento, por ejemplo. La imbecilidad humana tampoco conoce de límites...

Estuviste varios años trabajando con rostros cuyos ojos estaban ocultos detrás de gruesos vendajes. No puedo dejar de notar que en tus últimas obras se percibe cierta emancipación de aquellos sentidos oprimidos.

Sí. Podría decir algo a propósito de los marcos opresivos que me tocaron vivir, o a ciertas negaciones existenciales pasadas... No hay mucho más para agregar.

La figuración —y más específicamente la “figuración realista”— se consideró, a lo largo de casi todo el siglo XX, agotada como fuente de recursos narrativos.

Ciertamente. Y no sin razón en más de un sentido. Pero cuando el realismo pictórico se consideró



David LaChapelle. HEAVEN TO HELL.
Fotografía color. 2006

fenecido —sobre todo, luego de las vanguardias— surgió una vuelta de tuerca con los hiperrealistas quienes intentaron desarmar el corazón de la imagen agregando —paradójicamente— la mayor cantidad de “información descriptiva” posible (lo cual disminuyó la distancia entre la pincelada y el observador, recuperando, de paso, la mirada intimista, curiosa o territorialista). ¿Para qué sirvió esa vuelta de tuerca? Es probable que solamente para dejar en evidencia la fragilidad de los discursos absolutos y cerrados de las vanguardias, lo cual no es poca cosa.

¿Qué sucede aquí y ahora con ese tema?

Las nuevas tecnologías (la fotografía digital, el nuevo cine de animación) pusieron al alcance de la mano las herramientas para reproducir las imágenes del mundo perceptible, y todo suponía que se iba a originar un empacho como consecuencia del exceso de información visual. El estencil, sucedáneo del graffiti, nació como una respuesta invasiva e inmediata a los relatos estéticos e ideológicos establecidos. Sin embargo, hay algunos estencileros, como “nazza stencil”, que trabajan la imagen con máscaras superpuestas y logran un efecto similar al de la citocromía (varias capas de puntos de colores que simulan distintos tonos). Eso indica que la urgencia y la síntesis dieron paso a la elaboración cuidadosa y la réplica; pero no con la intención de producir mimesis a secas, sino de seguir cuestionando la realidad en un mundo sobresaturado por la apoteosis del voyeurismo, el “detrás de cámara” (burlas pesadas), los *reality shows* (autoflagelaciones *per se*, competencias absurdas para hacerse de un novio/a) y las *true stories*. Al mismo tiempo, eso también habla de cierta derrota del concepto de “realidad” en manos de la horizontalidad a la que hacía referencia. Horizontalidad que es, a la vez, heredera del fracaso de las vanguardias. En fin... podríamos seguir profundizando más. Por otra parte, me queda claro que existe un absoluto desprecio por el oficio aplicado a la “figuración

realista”. En ese apuro se mete en la misma bolsa a pinturas de marinas con gaviotas, junto con obras figurativas que persiguen un discurso opuesto.

¿Qué significa —desde el punto de vista del arte— reproducir la realidad?

Nada. No existe la reproducción objetiva, y por lo tanto exhaustiva, de la realidad —sea lo que fuera que signifique este término—. No debe haber una sola imagen producida por la mano del hombre en la historia de la humanidad (trompe-l'oeil, toma fotográfica, imagen cinematográfica, etc.) que pueda “calcar” los objetos o los elementos que asoman en un espacio determinado. Lo que sí se puede lograr es cierta *simulación*, no la *re*-producción. Casi todos los discursos que hablan de la mimesis —salvo los clásicos, que tienen otra finalidad— son hojarasca pura. A eso se le suma que existe una clara intencionalidad ideológica detrás de los efectismos y efectos especiales para recrear el mundo visible: siempre hay una ingente manipulación, consciente o inconsciente, y reducida a las limitaciones o a la intencionalidad del autor. Por ejemplo, la revista “El Gráfico” borra de las camisetas de los futbolistas reproducidos en sus páginas —con herramientas de edición como el Photoshop— las marcas patrocinadoras del cuadro deportivo del jugador. Asimismo, en la fotografía porno, las nalgas de las modelos son retocadas para eliminar las imperfecciones de la piel. En el primer ejemplo, la manipulación se lleva adelante porque la revista de deportes no quiere promocionar gratuitamente a las empresas que apoyan el cuadro del futbolista fotografiado. Y en el segundo, porque se quiere quitar todo elemento que pueda interferir con el foco principal (la genitalidad, la penetración). Pero los resultados, en uno y otro caso, son claramente artificiales. El consumidor percibe “algo raro” y exige que no le retoquen (rediseñen, modifiquen) la realidad a través de la imagen. Desde otro ángulo, una aberración de ese reclamo también lleva al consumo barato de los *reality shows*, el “detrás

de cámaras” y a las supuestas “películas basadas en hechos reales”.

Esta exposición parece explícita, pero todo indica que pretende ir más allá de lo aparente. Entre otras lecturas sobrevuela la idea de la realidad como puzzle inagotable e inabordable.

Ninguna obra es explícita. Y lo del puzzle...La imagen siempre es un fragmento de la realidad



visible; es a la vez una representación en términos kantianos y un objeto singular. Sandino Núñez afirma que ya no hay, desafortunadamente, procesos de metabolismo simbólico capaces de degradar las cosas y de convertir su fuerza en lenguaje. Me interesa el juego de las apariencias y reflejos para interrogarnos acerca de lo que está sucediendo con los objetos y la dialéctica interpretativa. En ese mosaico conviven algunas maneras racionalistas de aprehenderlos: un efecto falaz del espacio, un signo...

Si se suman todas esas maneras de aprehenderlos, ¿el arte puede dar una idea por lo menos aproximada de la realidad?

No. Que cada registro profundice gradualmente en el interior de la cebolla (a mayor profundidad más

realismo, por ejemplo) con el propósito de obtener una idea del “objeto cebolla” sumando cada una de las capas “registradas” contenidas en ella, no equivale a que se “comprenda” el espesor total de la cebolla. Además, casi todos los registros (por más detallados o sintetizados que éstos sean) se pararán inevitablemente sobre la primera “capa” del objeto sin ir más allá. Esto se ata con lo que te dije antes acerca de la *re*-producción.

¿Te preocupa la consideración metafísica del objeto?

Quizá un poco más allá de eso (o más acá, depende del lugar donde es enunciada la pregunta). Sin caer en una meditación superficial sobre lo iconográfico, mi mirada pretende ir a la relación entre el objeto y la palabra. En cierto modo, a la raíz de las cosas, aunque suene presuntuoso. Al mismo tiempo, soy consciente de mis limitaciones y del alcance de mis pensamientos... No me dará la vida para comprender las reflexiones producidas por los grandes pensadores de la historia y que pueden arrojar un poco de luz para dilucidar estas cuestiones. Sin embargo, quiero resignar un poco de mi tiempo para apreciar, de vez en cuando, el cielo y las estrellas.

Eso parece una respuesta mística.

Más que una búsqueda, es una necesidad profunda. Y no interesa cómo o a qué suene.

En algunos dibujos se aprecia un juego con la mimesis que inmediatamente es desmentido por la imagen contigua.

Trabajé con varios tipos de registro y desiguales grados de información. Algunas imágenes son más apretadas (“acaparazonadas” si se me permite el neologismo) y otras tienen un trazo más suelto, son más esponjadas. Eso promueve transferencias poéticas y conflictos entre imágenes que conviven de manera forzada.

Britt Ehringer. *SIX DAYS IN YAN FU*. Óleo sobre tela. 94 x 124 cm. 2005.

Veo que echaste mano a un amplio abanico de posibilidades técnicas: pequeños tajos, desgarres, líneas diminutas, incisiones mínimas y casi invisibles sobre el papel...

Eso tiene el propósito de “invitar a la mirada”, trabajar con los acercamientos, y evocar sugerencias veladas.

¿Eso se suma al planteo de posibles significados en las distintas imágenes?

Sí, planteo una cadena de asociaciones. Algunas más ostensibles, otras prácticamente herméticas, y otras más libradas al azar (por aquello de la “máquina de coser y el paraguas”, de Lautréamont). La finalidad es que la obra funcione a distintos niveles, uno de los cuales tiene que ver con climas imprecisos para que habiliten la duda.

Esos niveles (el plástico, el conceptual y el literario), se hallan a su vez cruzados entre sí. ¿No temés caer en lo indescifrable?

No, para nada. Cuando nos enfrentamos a un muro con jeroglíficos egipcios o con glifos aztecas, quizá no entendamos nada lo que significan, pero igualmente nos podemos conmover dado que los mismos están habitados por la belleza contenida en ese “algo” del que hablaba anteriormente.

Hablaste de belleza, un concepto bastante cuestionado.

Una parte de los discursos de la contemporaneidad nos quiere quitar la posibilidad de utilizar algunas palabras que atentan contra su integridad ideológica. En determinado momento tuve más cuidado en elegir ciertos términos para expresarme, pero llegué a un punto en el que ahora sólo respondo por mis propias convicciones. No quiero modificar la velocidad de mi tiempo sólo por vía de los decretos. El día de mañana podré llegar a decir otra cosa, aunque siempre—espero—como fruto de la reflexión y la responsabilidad.

El crítico Donald Kuspit sostiene que el arte que vendrá —luego de su aparente crisis— será una mezcla de arte conceptual y pintura (en soporte bidimensional) con una fuerte impronta hacia el realismo. ¿Te estás adelantando con tu obra a ese pronóstico?

Yo no me adelanto a nada. Quizá, varios intelectuales puedan colocar la obra de algún hacedor contemporáneo por debajo o por encima de otro, pero eso supondría habilitar ventajas estancas por el lado de la tendencia o de escalafones jerárquicos fundados en el mandato estético de turno. Me parece aburrida e ingenua esa discusión entre atrasados, adelantados, viejos o nuevos... ¿Dónde colocamos la frontera? En todo caso podríamos hablar de cierta distancia por el lado de la profundidad expresiva (¡todo un tema!). El único parámetro para medirme soy yo mismo, y eso ya supone una faena muy ardua. ...No, no me interesa en absoluto esa discusión.

¿Cómo medís el riesgo?

No lo mido demasiado: lo sufro. Es decir, puedo controlar —hasta cierto grado— las causas (a dónde quiero llegar), pero no las consecuencias (a dónde efectivamente llegué). Mi enfrentamiento con la realidad es angustiante y también supone una angustia volcar todas esas emociones en mi trabajo. No encuentro otra forma. En esta muestra, por ejemplo, he sido muy cuidadoso de no caer en la mera iconización, aunque, si salió mal, de nada me valdrá justificar mi obra con “intenciones irónicas” acerca de “reflejos especulares” u otras coartadas equivalentes. Como ves, yo también transito por los bordes.

¿Se terminaron las coartadas?

Para algunos puede que no. En lo personal, ya no tengo coartadas ni me interesa tenerlas. Si mi oficio sepulta a mis intenciones, será de ese modo y no habrá ninguna disculpa. Un virtuosismo que

se agota sobre sí mismo corre continuamente el peligro de fagocitar la obra, pues la mera fascinación interrumpe el acceso al lenguaje. Ojo, también hay virtuosismos y “virtuosismos”.

En la obra *Ciento cuarenta y cinco elementos*, se encuentran representaciones de diversas figuras (más o menos volcadas al volumen clásico de claroscuro) y técnicas distintas en una especie de muestrario sin sentido aparente.

Sí. En principio parece un caos sin pies ni cabeza que luego da lugar a cierto grado de orden, afirmado por el uso del color o de la herramienta utilizada: pastel, grafito, sanguina o tinta, que llevan a esa cadena de asociaciones que mencionaba. Un orden solapado dentro del desorden... Lo interesante es saber si ese ordenamiento opera dentro de la cabeza del contemplador o si existe en la obra misma. Por supuesto, mi intención no es caer en un test proyectivo, pero ¿dónde está el límite?

¿Por qué la forma octogonal de esta obra?

Los límites del marco rectangular permiten imaginar que el conjunto de imágenes puede continuar más allá de los bordes. Lo mismo hubiera sucedido con una forma hexagonal, pues se puede conformar un infinito de celdas que encastren unas con otras (como en el panel de abejas). El octógono, dada su forma, supone que “no hay nada” más allá de sus bordes: es una forma “cerrada”, al igual que el círculo o el óvalo.

El arte Madí también trabaja con formas cerradas.

Claro; dentro de un formato generalmente irregular. También son cerradas las formas regulares de cinco lados (el pentágono) y todas formas mayores de siete lados. A medida que la forma se va “esferizando” se va cortando la continuidad con el espacio exterior al marco.

¿De eso se deduce que los elementos que allí aparecen son los “únicos del universo”, como en el escudo de Aquiles?

Son los únicos de “ese” universo posible, no de “todos” los universos posibles.

Veo el aparente caos de ese universo como una infiltración de desconfianza en el orden establecido.

La simetría, una realidad que no se agota en la mera disección, la acumulación y vértigo de formas (Umberto Eco), el “orden en el caos”, el simulacro, las asociaciones abiertas y cerradas... Todo eso lleva a la sospecha y, por lo tanto, a mirar desde el borde de la cornisa. Son las mismas características con las que trabaja el cineasta Peter Greenaway, a quien admiro (de hecho, la obra con el perfil en puzzle (1) es una especie de pequeño homenaje). “Drowning by numbers” por ejemplo, habla de todo esto: la enumeración, el simulacro...

Mencionás a un cineasta tan amado como repudiado.

Quizá sea una condición infiltrada que estigmatiza a algunos creadores e intelectuales. Y no me refiero a la *pasión* que concitan (“me gusta o no me gusta Picasso”; “me gusta o no me gusta la cumbia villera”) sino a la *aprehensión* que provocan. En condiciones similares se halla Woody Allen, Stanley Kubrick, (Michelangelo) Antonioni, y —más cerca de nosotros— Astor Piazzolla, Leo Maslíah...

Al igual que hace Greenaway (2), trabajás el choque entre el orden pitagórico y el caos del mundo dentro de una composición barroca.

Es cierto que Greenaway trabajó con una superabundancia de información visual, sobre todo en “El libro de Próspero” y “Escrito en el cuerpo”. Pero no me interesa el carácter acrítico horizontalista del barroco (todos los focos con

igualdad de valor); me inclino más por su acepción portuguesa —siglo XVII— que significa “*perla de forma irregular*” o “*joya falsa*”, en contraposición a la acepción peyorativa de “*exceso de énfasis y abundancia de ornamentación*”. Me interesa la idea de artificio confuso, de fingimiento,... Además, ya se ha dicho que el barroco es relativamente anárquico en el entendido de que supera el orden jerárquico del logocentrismo, y eso también es interesante para explorar.

Omar Calabrese sostiene que lo barroco es una condición estética formal caracterizada por la pérdida de tres valores que representan lo clásico (integridad, globalización, sistematización ordenada), y en algunas de tus obras trabajás en el límite de las cosas, en las proximidades del exceso. Sin embargo, eso es todo lo contrario a la síntesis o a la economía de recursos de quienes proclaman “menos es más”.

...Sí. ...En el período barroco, la Iglesia le exigió a los artistas que se apartaran de las elaboraciones sofisticadas y de los enigmas de la teología, para llevar a cabo un arte conciso y fácil de interpretar por los fieles. Allí, la medida estaba ceñida a la digestión lenta de las imágenes y no necesariamente a la cantidad de información. En mi caso no hay una medida concreta (y quizá —lamentablemente— ni un “*menos es más*”) y es posible que el espectador se sienta hasta indigesto, como cuando ve una película de Greenaway. Sin embargo, esa indigestión la considero en algún modo necesaria para habilitar los climas imprecisos que mencioné antes. No me interesa “*épater les bourgeois*” con analogías literarias y citas eruditas para confiscar y hermetizar el sentido. Pero creo que el sentido también emerge de la sospecha ante la desmesura de “*la joya falsa*”.

Acerca de citas eruditas, en algunas obras de esta serie aparece un lazo que ata a Lautréamont con la búsqueda de identidad latinoamericana, símbolos de la cultura de masas, el rock (en algunos títulos (3), Greenaway, una poeta japonesa (Sei Shonagon, en uno de los textos) para volver de nuevo a Lautréamont.

Sí. Uno de los tantos vasos comunicantes de esa gran red que se llama historia universal del arte y por la que todos estamos atravesados. Elegí ese segmento y recorrido de la telaraña, como podría haber elegido otro que me identificara, tanto racional como emocionalmente (a eso me refería antes con “*ese*” universo posible).



Para internarse en las profundidades visuales de tu obra se necesita -como decís- cierto tiempo de observación. Para este mundo que padece de ansiedad y vértigo; ¿no reclamás del espectador una conducta demasiado contemplativa?

Justamente, en este caso no le temo a la palabra “demasiado”... Aunque esa puede ser una característica un tanto demodé de mi obra “para los tiempos que corren”. Seguramente trato de retener el *punctum* para señalar la particularidad dialéctica de las imágenes.



Pisanello. RITRATTO DI PRINCIPESSA ESTENSE.
Témpera sobre tabla.
43 x 30 cm. 1435 -1445 circa.
Musée du Louvre. Detalle.

Pisanello 2010. Fotografía
intervenida digitalmente sobre
Canson de impresión. 116 x 80 cm.
2010. Detalle.

...O “detener el tiempo”, en palabras de Espínola Gómez.

Espínola quería, efectivamente, *suspender el tiempo* en sus obras, y para eso se valía del *polifocalismo* con el propósito —además— de hacer ingresar al Uruguay en el “concierto de urbes que han aportado enfoques caramente genéricos al servicio de la cultura humana” (es bastante textual; lo dicto de memoria). Admiro la doctrina del “peludo”, si bien lo mío es mucho más modesto: más que interrumpir el tiempo en la imagen, por lo menos quiero detener la atención del espectador. Recordemos además que hay obras que invocan la percepción visual (Yaacov Agam, Rafael Soto) y exigen, sin duda, cierta introspección.

Nombraste algunos artistas cinéticos o que exploraron el cinetismo, pero el op-art juega más con los planos y el espacio.

De acuerdo. Pero a la vez interrogan el espacio y todas las reglas inherentes a la profundidad. Aún sin tener demasiado que ver con el op-art, en las imágenes de mi obra hay algunas características vinculadas a la percepción —y al tiempo que ésta demanda— que intuyo relativamente similares: hay figuras que se deslizan por el soporte, otras

lo penetran o lo acarician; todo lo cual habla de dimensiones y espesores.

¿Eso confirma tu interés por el universo de la percepción visual y su vinculación con el arte?

Sí. En 1992 hice un primer sondeo con una reproducción de “Las Meninas” a modo de rompecabezas, y en ese momento ya tenía una preocupación por abordar la realidad desde distintos puntos focales.

Las fotografías intervenidas recuerdan a las imágenes superpuestas con las que trabajan varios fotógrafos y cineastas. Greenaway utilizaba ese recurso (no con imagen fundida sino recortada) en “The pillow book”.

En efecto. Desde Georges Méliés para acá esa ha sido una propuesta recurrente. Y no es menos cierto que la narración de una historia a partir de cuadros (en sucesión o superpuestos) siempre estuvo presente en la historia del arte, desde los bisontes pintados en una cueva hasta los vitrales en una iglesia. Esa manera de presentar las imágenes pasó de la pintura a la historieta, al cine y la fotografía; y ésta última

operó como puente entre la pintura y la pintura misma. Lo mío es un intento de ir de lo enorme a lo minúsculo y de lo público a lo íntimo: mirar desde el puente y al mismo tiempo desde los márgenes.

¿Es cierto que bocetás mucho?

No sé si mucho. Lo suficiente como para ir descartando algunos vicios, aunque evito enfriar el proceso. Es decir, no resuelvo todo en el boceto dado que me dejo conducir por los recodos sorprendidos de la tarea (además, sería imposible). Respecto al tiempo, creo que lo podría dividir en tres: boceto, ejecución y observación. Esto es: dedico gran parte del tiempo a examinar la obra con mucho celo, casi hasta el borde de la saturación.

¿Vas confiado a la ejecución, con dudas, o experimentás sobre su transcurso?

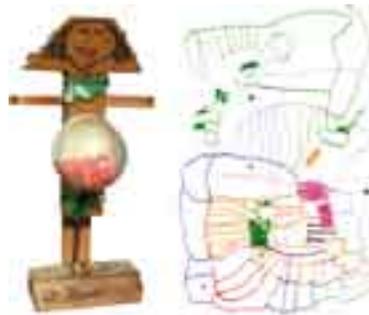
Es difícil de precisar... Me enfrento a la ejecución con mucha expectativa pero además con angustia, como dije anteriormente. Por otra parte, ¿qué significa estrictamente el "arte experimental"?

Una pregunta convencional: artistas que te interesen.

Bueno... todos los clásicos, o casi todos: Ucello, Pisanello, Van Eyck, Rembrandt. Entre los contemporáneos, Jackson Pollock, Giorgio Morandi, Francis Bacon, Lucian Freud, Gerard Richter, Mark Ryden, Britt Ehringer, Nan Goldin, David LaChapelle, Tony Oursler. Y uruguayos: Carlos Federico Sáez, Manuel Espínola Gómez, Carlos Musso, Clever Lara, Marcelo Legrand, Juan Burgos... y un larguísimo etcétera.

Antes de la entrevista hablábamos acerca del futuro. ¿Cómo te proyectás en ese escenario?

A pesar de todas mis dudas, en un equilibrio que me salva de algunas contradicciones. Hay angustias, desvelos; aunque también una imprescindible cuota de esperanza. Y como decía Guillermo Fernández; "hay que tener el alma atenta". El amor de nuestra familia y de nuestros amigos es la verdadera razón para continuar: por ellos y por los otros.



Cecilia e Irina

* Reportaje realizado entre enero y mayo de 2010.

1) *El tiempo entre Maldoror y el libro-almohada*. Políptico, 262 x 220 cm. Fotografía y lápiz policromo s/ Canson. 2009-2010.

2) Ante la pregunta "Dado su gusto por aplicar una aritmética similar a la de la pintura en sus obras cinematográficas ¿Se considera usted el último cineasta barroco que existe?", Peter Greenaway respondía lo siguiente: "Bien, en el mundo actual hay tantos matices, tantos colores, tantas formas y tantas ideas interesantes... Todos somos muy eclécticos hoy en día porque escogemos de aquí y de allá aquello que nos interesa. Si esto es la definición de barroco, entonces todos somos barrocos, el hombre moderno es barroco".

3) "Raíces desteñidas" (Tabaré Riverock Banda), "Bienvenido a la máquina" (Pink Floyd), "Total contención de masas" (parte II del tema "Close to the Edge, de Yes), "Cazador de sonido", "Cerca del borde" (Yes).



Magalí Sánchez (Artigas, 1957). Artista visual, tapicista, docente. Estudió con José Collely Ernesto Aroztegui. Recibió una gran influencia de Manuel Espínola Gómez, desde 1977 hasta el fallecimiento de éste. A lo largo de su trayectoria expuso sus tapices en numerosas galerías de Montevideo, así como en varias partes del mundo (Argentina, Brasil, Bolivia, Perú, México, Hungría, Estados Unidos, Suecia y Japón). Residió en Bolivia entre 1995 y 1997 y dictó en ese país cursos de gobelino alto lizo a grupos de artistas visuales y a artesanas aymaras. Recibió el Premio Figari a su trayectoria artística. Es presidenta de la Fundación Manuel Espínola Gómez.

Jorge Abbondanza (Montevideo, 1936). Artista visual ceramista. Ejerce el periodismo y la crítica de arte, cine y teatro desde fines de la década de 1950. Estudió dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Trabaja desde 1958 con el ceramista **Enrique Silveira** (Montevideo, 1928). Han expuesto juntos desde 1960 en Montevideo, Buenos Aires, Porto Alegre, Caracas, Roma, Washington, Stuttgart, Berlín, y San Pablo. Obtuvieron numerosos premios (Adquisición en el XXXII Salón Nacional, 1968; y Adquisición XV Salón Municipal, 1967) y representaron a Uruguay en distintos encuentros de arte. En 1999 les fue otorgado el Premio Pedro Figari del Banco Central del Uruguay. Abbondanza ha colaborado como jurado en cuantiosos certámenes, ha colaborado con enciclopedias, escrito monografías y es autor de un libro sobre Manuel Espínola Gómez.

Riccardo Boglione (Génova, Italia, 1970). Doctor por la Universidad de Pennsylvania, escribe sobre artes plásticas para *La Diaria* y *La Pupila*. Es profesor de literatura e idioma italiano en la Società Dante Alighieri de Montevideo. Se ocupa de temas vinculados a las vanguardias y literatura conceptual, ha coordinado revistas de "vituperios" por arte correo, ha montado instalaciones y realizado videos experimentales. Es fundador de la revista "assembling" *Wit-Uperium* (2005-2007). En 2009 publicó el libro *Ritmo D: feeling the blanks*.

Pedro da Cruz (Montevideo, 1951). Artista plástico, curador y crítico de arte asociado a la filial uruguaya de AICA. Alumno de Guillermo Fernández y egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Doctor en Ciencias del Arte de la Universidad de Lund (Suecia). Curador en el Museo de los Bocetos de la misma universidad, y curador en el Museo de Arte de Norrköping (Suecia). En 1994 publicó el libro *Torres García and Cercle et Carré*. Curador e investigador en distintos proyectos para el Museo Nacional de Artes Visuales. Escribe para *El País Cultural*, *Dossier* y la revista de artes visuales *La Pupila*.

Carlos Rehmann (Montevideo, 1961). Arquitecto, dramaturgo, novelista y periodista. Publicó las novelas *Los días de la luz deshilachada*, *El robo del cero Wharton*, *El canto del pato*, *Dodecamerón*, y *180*. Escribió varias obras de teatro de las cuales dos fueron publicadas en libros. Todas fueron estrenadas. Entre 1993 y 2008 publicó alrededor de seiscientos artículos de cultura en diversos medios de prensa. Dirige el programa radial "Tormenta de cerebros" en 1050 AM – SODRE, y el programa televisivo "La habitación china", en TV Ciudad. Fue coordinador de la Cátedra de Guión en la Escuela de Cine del Uruguay, y coordinador del área Dramaturgia del Centro Nacional de Creación e Investigación del MEC en Dramaturgia, Dirección y Coreografía (Laboratorio).

Fernando Nicrosi (Montevideo, 1962). Artista visual autodidacta, músico, diseñador gráfico y estudiante de Derecho. Como guitarrista tocó con El Gato Eduardo y participó en distintas bandas de rock (Jaque al Rey Sol, Cuerpo Luminoso, Geranios con barniz, Sake, Calibre 22), al tiempo que ejerce la docencia. En 1981 es seleccionado para una muestra individual en Cinemateca Uruguaya. En 1982 expone junto a Oscar Larroca, Freddy Scarón, Dora Márquez y Santiago Tavella, en Caravelle Viajes. En 1989 expone individualmente en Galería del Notariado, y en 2006 con Oscar Larroca, en la ciudad de Florida.

111 x 75

1

Carroll's world



Distancing
 surfaces
 (repeating motion)

Other
 face down
 space

Deja vu
 + motion
 + surface
 face down
 + face to the
 + face to the side

multiple levels

space
 face down
 face to the side



circle

3

face down



face down (3)

circle



face
 in space

circle
 face down



U





Oscar Larroca (Montevideo, 1962). Artista visual, docente, ensayista. Ha expuesto en Uruguay y varias ciudades del mundo desde 1981 al presente (individuales en Buenos Aires, New York, Barcelona, París y Viena). Por su obra artística obtuvo varios primeros premios (una docena en Uruguay, y dos en el exterior: Barcelona y Cannes). Participó en bienales de Gráfica (Cali, Ljubljana) y fue seleccionado por el MNAV para una muestra colectiva internacional en Cagnes-Sur-Mer (Francia). Figura en la selección "100 Contemporary Artists" (Ed. "World of Art"). Entre otros galardones, en 1999 recibe los títulos de "Académico Correspondiente" y "Caballero Académico", otorgados por la "Academia Internazionale Greci-Marino de las Letras, Artes y Ciencias" de Vinzaglio- No, Italia. Ha escrito los libros *La mirada de Eros: aproximación a la temática erótica en las artes visuales* (2004, finalista de los premios "Bartolomé Hidalgo") y *La suspensión del tiempo: acercamiento a la filosofía de Manuel Espínola Gómez* (2007, Mención honorífica, categoría Ensayo de Arte, en el Premio Nacional de Literatura 2009). Escribe para "El País Cultural", colabora como columnista en programas radiales ("Tormenta de cerebros"), y como maquillador para diversos grupos teatrales ("Teatro el Umbral", entre otros). Es co-director de la revista de artes visuales "La Pupila" y corresponsal de la página web iberoamericana "Elportalvoz".



Lista de obras

- 1) **Fragmentos (3)**. Políptico compuesto por 33 piezas de 42 x 28 cm. cada una. Tinta, pastel, grafito, lápiz policromo y fotografía sobre papel de algodón. Medida total: 130 x 320 cm. 2008-2009.
- 2) **Fragmentos (1) en versión acústica**. Políptico compuesto por 12 piezas de 20 x 20 cm. cada una. Lápiz policromo, pastel óleo y grafito sobre papel de algodón. 100 x 100 cm. 2004-2010.
- 3) **Dentro y fuera**. Fotografía, grafito, témpera y tinta sobre Canson de impresión. 80 x 137 cm. 2010.
- 4) **Desbordes**. Fotografía, óleo, aceite de linaza, pastel, decollage, grafito y tinta sobre Canson de impresión. 75 x 100 cm. 2010.
- 5) **Poeta (en dos cortes y cuatro bordes)**. Tríptico. Grafito oleoso y tinta sobre papel de algodón. Medida total: 100 x 130 cm. 2009.
- 6) **Plût au ciel... (Montevideo, París)**. Políptico compuesto por 18 piezas de distinto tamaño. Tinta, pastel, lápiz policromo, grafito, acetato y grafito sobre papel de algodón. Medida total: 170 x 300 cm. 2010.
- 7) **Cerca del borde**. Políptico compuesto por 6 piezas de distinto formato (4 rectangulares y dos triangulares). Fotografía, pastel, grafito y lápiz policromo sobre Canson de impresión. Medida total 80 x 460 cm. 2009.
- 8) **El tiempo entre Maldoror y el libro-almohada**. Políptico compuesto por 8 piezas de distinto tamaño. Fotografía, pastel y lápiz policromo sobre Canson de impresión. Medida total: 250 x 210 cm. 2009.
- 9) **Ciento cuarenta y cinco elementos**. Políptico compuesto por 9 piezas en forma de octógono regular. Tinta, pastel, grafito, grafito oleoso y lápiz policromo sobre papel de algodón. Diámetro: 130 cm. 2009.
- 10) **Fragmentos corporales I (Pantalla, Ojo)**. Díptico. Fotografía, pastel óleo, grafito y tinta sobre Canson de impresión. 70 x 200 cm. 2009.
- 11) **Fragmentos corporales II (Foco, Cazador de sonido)**. Díptico, Fotografía, grafito y lápiz policromo sobre Canson de impresión. 70 x 200 cm. 2009.
- 12) **Fragmentos corporales III (Venus)** Fotografía y lápiz policromo sobre Canson de impresión. 70 x 100 cm. 2009.
- 13) **Raíces desteñidas**. Políptico compuesto por 8 piezas de 95 cm. x 64 cm. cada una. Fotografía, pastel y lápiz policromo digitalizado sobre Canson de impresión. Medida total: 140 x 500 cm. 2010.
- 14) **Pisanello 2010**. Fotografía intervenida digitalmente sobre Canson de impresión. 116 x 80 cm. 2010.
- 15) **Bienvenido a la máquina**. Imágenes en acetato y fotografía sobre Canson de impresión. 80 x 110 cm. 2010.
- 16) **Total contención de masas (*Pubis proportionis naturalis*)**. Imágenes en acetato y fotografía sobre Canson de impresión. 80 x 110 cm. 2010.
- 17) **Irina**. Tinta, pastel y fotografía sobre Canson de impresión. 106 x 80 cm. 2010.
- 18) **Cecilia**. Tinta, pastel y fotografía sobre Canson de impresión. 106 x 80 cm. 2010.

Agradecimientos:

A los críticos que escribieron sus textos para este catálogo (Jorge Abbondanza, Riccardo Boglione, Pedro da Cruz, Carlos Rehermann) y a las numerosas reuniones preparatorias con motivo de ello. A Fernando Cabrera, por sumar su poesía a este proyecto. A Magalí Sánchez, por su permanente respaldo. A Alfredo Casero, por sus manijazos y sugerencias “espirituales”. A María, de Impresora “4 Tintas”. A Fernando Nicrosi, Oscar Pessano, Trigve “Yuyo” Rasmussen (que transitó por varias rutas del país hasta hallar a un rumiante que no se le escapara), Rodolfo Fuentes, Marcelo Pose, Pablo Cortazzo, Tunda Prada, Gerardo Mantero, Diana Saravia, Laura Olivera, Juan Barcia, Pedro Barcia, Saúl Paciuk, Juan “tano” Mastromatteo, Fernando Revelles, Sonia Bandrymer, Roque Tort, Teresa Portas, Joaquín Radío, Arthur Perschak, Aldo Curto y al taller Arte Club. A la Unión de Artistas Plásticos y Visuales, y a las firmas patrocinadoras que hicieron posible la muestra. A las autoridades y funcionarios del Centro Municipal de Exposiciones Subte. Al Departamento de Marketing del BROU. A quienes colaboraron desinteresadamente de varias formas (y solicitaron el mayor de los anonimatos) para que esta muestra pudiera ver finalmente la luz. Al “peludo”, que dio una mano desde dónde se encuentra. A mi familia y a mis amigos todos, por estar ahí y hacer el aguante en más de una oportunidad.

Curaduría:

Magalí Sánchez Vera

Textos críticos:

Jorge Abbondanza

Riccardo Boglione

Pedro da Cruz

Carlos Rehermann

Fotografía:

Trygve Rasmussen

Apoyo en digitalización:

Pablo Cortazzo

Montajista:

Dante Alfonso

Iluminador:

Oscar Larroca y equipo técnico del SUBTE

Música realizada exclusivamente para esta muestra:

Fernando Cabrera

Ingeniero de sonido:

Oscar Pessano

Diseño de catálogo:

Rodolfo Fuentes / NAO

Post producción y gestión cultural:

Marcelo Pose

